

LA VEREDA DE GUIMARÃES ROSA Y LA VERDAD DE DOSTOIEVSKI: ESBOZO PARA UN ESTUDIO LITERARIO COMPARADO¹

Dr. Biagio D'Angelo

...Casa da palavra,
onde o silêncio mora,
brasa da palavra,
a hora clara, nosso Pai...
(Caetano Veloso, *A terceira margem do rio*)

Não gosto do transitório, do provisorio. Gosto do Eterno.
(João Guimarães Rosa, entrevista en Revista Manchete, 11 de junio de 1963)

Guimarães Rosa² representa, en mi experiencia de lector, una auténtica pasión literaria. Este preámbulo justificativo me parece necesario ya que no soy especialista de literatura brasileña y mi interés hacia la poética de la modernidad luso-brasileña nace justamente de una lectura casual, accidental, curiosa de una traducción italiana de *Miguelim*³ y la consiguiente lectura de su obra máxima, *Grande sertão*. La impresión que

¹ Ponencia presentada al X Congreso Internacional FIEALC (Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y Caribe), Moscú 25-29 junio de 2001, en el simposio "El universo literario de Guimarães Rosa", coordinado por la profesora Lélia Parreira Duarte, Pontificia Universidad de Minas Gerais (Brasil).

² Aunque autor fundamental no solamente de las letras brasileñas y conocido universalmente como uno de los más importantes renovadores del lenguaje y de la forma narrativa del siglo XX, recordamos aquí brevemente algunos datos esenciales de la carrera artística del autor de *Grande sertão: veredas*. João Guimarães Rosa nació el 27 de junio de 1908, en la ciudad de Cordisburgo, Minas Gerais. Después de su licenciatura en medicina, que consiguió en la universidad de Belo Horizonte, trabajó en diversas ciudades del interior del Brasil, demostrando siempre un profundo interés por la naturaleza, sobre todo, por la clasificación de animales y plantas, junto a la pasión hacia el estudio de lenguas extranjeras, gracias a que aprendió, de manera autodidacta, el ruso y el alemán. En 1934 inició la carrera diplomática, trabajando muchos años en el extranjero: en Alemania durante la segunda guerra mundial, y después en Francia y en Colombia. En 1958, fue ministro y contemporáneamente tuvo el gran reconocimiento de la crítica como escritor genial, gracias a la publicación en 1958 de una colección de cuentos, *Corpo de baile*, y de su novela mayor, *Grande sertão: veredas*. Elegido miembro de la Academia Brasileira de Letras en 1967, murió este mismo año en Rio de Janeiro.

³ Se trata de la traducción de Edoardo Bizzarri (ediciones Feltrinelli, Milán, 1987), uno de los más inspirados traductores de la obra de Guimarães Rosa, con quien tuvo un intercambio de correspondencia iluminante sobre la comprensión de la poética rosiana y

dejaba este texto difícil, complejo, variadísimo, revelaba el mismo sobresalto ocurrido después de la lectura de *Crimen y castigo*, que había sido decisivo para que mi campo de trabajo fuera la literatura rusa. Además, la lectura de *Grande sertão* había suscitado una constante e imprevista comparación entre los dos autores, debida a una sustancia sistemática de la pregunta existencial que se encontraba, de forma sorprendente, en la concepción artística de los dos novelistas. Esta intuición, inicialmente no sometida al trabajo objetivo del crítico, reveló, en el tiempo y en el ahondamiento del sujeto tratado, una fuente interesante de motivos e ideas relativos a una perspectiva de influencias del gran novelista ruso sobre la creación rosiana. Este artículo quiere ser simplemente un esbozo de ciertos problemas que una atenta lectura de las obras de Guimarães Rosa y Dostoievski propone.

La afirmación de Guimarães Rosa, extraída de la entrevista con Günter Lorenz, según la cual "Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoievski, Tolstoj, Flaubert, Balzac"⁴, nos deja, por lo tanto, iniciar cautelosamente la comparación con Dostoievski, autor entre los más predilectos por el escritor brasileño. Cautelosamente, porque se trata de dos colosos de la literatura universal y podría parecer que un análisis comparativo, en la búsqueda de síntesis y semejanzas, arriesgue reducir la fuerza única e indiscutible de los dos escritores.

Por el contrario, la lectura en filigrana de la recepción, de parte de Rosa, del pensamiento filosófico y de un cierto imaginario dostoievskiano, puede ser motivo de profundización del "magnético" material subyacente a la producción rosiana.

La atención solicitada, de parte de Dostoievski, a la "exposición" de problemas existenciales profundos, unida a una escritura innovadora monológica y dialógica, que había largamente interesado a un gran crítico como Bajún⁵, permite tomar en consideración otro juicio rosiano. Rosa sostenía, al respecto, que "no desde un punto de vista (puramente) filológico, sino desde un punto de vista metafísico, en el *sertão*⁶ se habla la lengua de Goethe, Dostoievski, Flaubert"⁷. Tal afirmación resulta muy interesante

la concepción de la vida y de la literatura a través del complejo tejido rosiano. También el prefacio al pequeño volumen merece ser citado, porque fue realizado por Antonio Tabucchi, uno de los escritores más finos de esta última década, profundo conocedor del mundo luso-brasileño.

⁴ Günter Lorenz, "Diálogo con Guimarães Rosa", in *Guimarães Rosa. Fortuna crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p. 85.

⁵ De M.M. Bajún, será tomado en consideración *Problemas de la poética de Dostoievski*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

⁶ Prefiero la versión brasileña a la castellana, ya que me parece intraducible una *realia* de la cultura del Brasil, tan rica de significaciones e implicaciones como la palabra utilizada por Guimarães Rosa.

⁷ Citado en Oscar Lopes, Introducción a J. Guimarães Rosa, *Sagarana*, Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 1976, p. XV: "... no desde el punto de vista filológico sino del metafísico, en el sertón se habla la lengua de Goethe, Dostoievski y Flaubert, porque el sertón es el terreno de la eternidad, de la soledad donde lo interior y lo exterior ya no pueden ser separados, según el *West-östlicher Divan*...". Nuestra traducción.

para percibir cómo, en nuestro caso, el autor ruso había intervenido en la formación y en la composición del *corpus* rosiano.

Afranio Coutinho ya había observado no sólo el sentimiento religioso omnipresente en la obra del brasileño, sino también la presencia de personajes que traían a la memoria a Dostoievski con sus seres humillados y ofendidos⁸. Ellos son los mejores representantes de la esfera primordial del ser humano, como subraya Romano Guardini en su lectura de la obra de Dostoievski⁹, y estar con el pueblo más humilde es quedarse en íntima relación con los tratos más originales del ser, que nacen del “subsuelo”, de la tierra. Se puede constatar que el paisaje regionalista o realista, con respecto a ambos casos, es superado por una visión universal, cosmológica de la realidad. El pueblo humilde, ofendido, y la conexión con su raíz terrestre más profunda, representan dos elementos fundamentales del análisis dostoievskiano. Entre estos humillados se encuentran en la obra rosiana niños como Miguilim o Dito, o *pre-seres*, según la definición del crítico brasileño, una muchedumbre de existencias no suficientemente humanas, razonables, como Urigem, Joana, Xaviel, Gorgulho, Qustraz, Juegue, Chefe Zequiel, Jubileu Santos Oleos, Nhorinhá, todos personajes en la búsqueda de la redención y de la comprensión del sentido de la vida, todos héroes rebeldes, locos, suicidas, que “se apoderam da realidade, que agarram o destino pela garganta”¹⁰. Sin embargo, este lado oscuro del hombre, posee como extraordinario revez una luz que es el premio de su combate epopéyico, fiel, una “tercera margem do rio”¹¹ misteriosa e inalcanzable, en el desierto, no sólo metafórico, del sertão. No se puede evitar pensar en el escritor ruso, leyendo el siguiente juicio de Coutinho:

*O ideal que informa a arte de Guimaraes Rosa è do homem harmonioso. Ele sabia que o ser humano não se desenvolve por igual, nele ficando sempre amplas áreas de sombra a serem iluminadas. De onde a perversidade, o crime - os seres incompletos, que povoam sua ficção.*¹²

Hacia la investigación y preferencia de tratar una materia poblada de seres incompletos, imperfectos, *in fieri*, se dirigía justamente la mirada del artista ruso. Otros personajes de Rosa parecen recordar a los de Dostoievski: sería suficiente pensar en María Mutema, símbolo de la purificación a través del pecado, que parece una versión *sertaneja* de Sonia, pureza conservada en pleno pecado, de *Crimen y castigo*. Por otra parte, los temas de la culpa y de la responsabilidad frente al Destino, de la sabiduría popular,

⁸ Afranio Coutinho - Eduardo de Faria Coutinho, *A literatura no Brasil*, vol. 5, São Paulo, ed. Global, 1997, p. 481-82.

⁹ Romano Guardini, *El universo religioso de Dostoievski*, Buenos Aires, Emecé, 1954.

¹⁰ A. Coutinho, op. cit., p. 516

¹¹ Estoy parafraseando el título de uno de los cuentos más preciosos de Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*, incluido en *Primeiras Estórias*, publicado en 1962.

¹² A. Coutinho, op. cit., p. 483.

espontánea, contra los efectos deletéreos de una inteligencia, abstracta y artificial son los argumentos de toda la obra de Guimarães Rosa, cuyo universalismo se encarna en varios momentos de *Grande Sertão*. Aquí la postura rebelde y violenta de personajes dostoiévskianos como Stavroguin, Verjovenski y sobre todo Raskólnikov se ve concretizada en las ideas y en las dudas de Riobaldo sobre la existencia de Dios y del diablo. La dramática frase de Dostoiévski, "Si Dios no existe, entonces todo es permitido", se podría escribir como epígrafe de la entera obra de Rosa. La violación de los límites, la superación de ciertas barreras que la naturaleza pone para el buen desarrollo de la percepción humana de la realidad, son problemas que angustian e inquietan la psique de Riobaldo en su monólogo largo y abarcador. Sin embargo Rosa, en las varias entrevistas otorgadas (Lorenz, Meyer-Clason, etc.¹³), también se muestra inquisitivo, aunque no dudoso, cuando, al tratar del sufrimiento de los más frágiles, afirma que el dolor infligido a los niños pueda revelarse como un obstáculo grave e insuperable para alcanzar la *alegría* de la fe: son ejemplos de esta reflexión la historia de los niños ciegos de Aleixo en *Grande sertão* y la muerte de Dito, en la parte más conmovedora de *Corpo de baile*. De hecho, el pequeño Miguilim al observar con curiosidad, miedo y ternura a su hermanito muerto constata en él "la misma cosa que cuando Dito estaba vivo", dándose cuenta de que la muerte es un aspecto esencial de la vida.

La muerte, la existencia del hombre, la presencia de Dios y la elección humana del diablo (el *Peor*, el *Innombrable*, el *Oscuro*), la intuición de un misterio insondable, representan en la filosofía rosiana, como en aquella dostoiévskiana, las puertas de entrada hacia el conocimiento perfecto. La obra de Rosa sintetiza A. Coutinho - se realiza *sub species perfectionis*.¹⁴ Es un juicio muy apropiado: de hecho, la gran tesis central del monólogo de Riobaldo es la exposición de una única idea y de sus variantes: el predominio en el universo del sertão, es decir en el mundo, de la "gracia" milagrosa, operosa, activa, sobre la esclavitud de la "ley", del mal, del no ser.

El sertão de Rosa es, para retomar un término preferido por Bajtín, un cronotopo paradigmático, porque éste "es el terreno de la eternidad, de la soledad, donde lo interior y lo exterior no pueden jamás estar separados", según lo que reporta Rosa mismo¹⁵. Es un sertão místico, un lugar de misterios y epifanías, como la ciudad de San Petersburgo que Dostoiévski contribuyó a transformar en mito del alma y que utilizó, como lo hizo

¹³ Hemos ya recordado la entrevista de Lorenz. Eduardo Bizzari publicó en 1972 *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*, São Paulo, T.A. Queiroz, reimprimido en 1981, 2. ed., y Curt Meyer-Clason, su traductor alemán, *João Guimarães Rosa*, Porto Alegre, Editora Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1969.

¹⁴ A. Coutinho, op. cit., p. 480.

¹⁵ Véase nota n. 6

Rosa, para poder descubrir la cara escondida de las cosas, narrar lo inenarrable y desafiar la creación. El pacto con el diablo y la posibilidad del crimen o, aún más, del suicidio responden de forma distinta a la misma necesidad de conocimiento de la verdad. Como la configuración casi teatral de San Petersburgo, el sertão de Rosa es ora particular, pequeño y próximo, ora universal e infinito; este sertão es el mundo, según las palabras de Riobaldo, es un sertão que está dentro de la gente:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja; que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais de Urucúia. Toleima. Para os de Corinta e do o Curvelo, então, o aqui não é sertão? Ab, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze leguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu Cristo Jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oeste. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata en mata, madeiras de grosura, até ainda virgens dessas lá há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte¹⁴.

Riobaldo, al abrirse el texto, introduce inmediatamente una situación dialógica reiterada a lo largo de todo el libro por las constantes referencias al interlocutor. Es una situación de diálogo virtual ya que se trata en realidad de un vasto monólogo ininterrumpido. Sin embargo, su monólogo es polifónico, en el sentido de que es dialógico y de que su vitalidad deriva de las reacciones distintas de su interlocutor a quien, como a lo largo de una confesión, Riobaldo se está abriendo y descubriéndose. Para expresar la mimesis del alma universal de Riobaldo, Rosa logra crear un idioma nuevo que, aunque sea expresión de un único individuo, es esencialmente coral. El efecto coral se realiza lingüísticamente en un rechazo de la sintaxis gramatical y a favor de la sintaxis expresiva. Rosa inventa nuevas estructuras, nuevas formas, nuevas palabras que tienen su origen en una lengua anterior más clara y apropiada, en la que se van mezclando "con alto rendimiento estético", dice Coutinho, las palabras inventadas y su valor significativo arcaico. Se trata de una lengua en continua actividad creativa, infatigable mina de polionomias, de combinaciones entre dialecto y arcaísmo, sin perder nunca su autenticidad, su expresividad polisémica. Rosa rechaza en un acto antihistórico un mundo en que la palabra ha perdido su peso y su transparencia comunicativa. La desintegración de la lengua de su siglo no le es ajena, al contrario la

¹⁴ Se trata del precioso e intraducible inicio de su obra maestra: véase J. Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 1970.

juzga, protestando contra su esterilidad. La palabra retoma su valor expresivo de transmisión de un mensaje filosófico. No se encuentra una revolución lingüística tan radical en Dostoievski, pero la lengua en sus novelas es igualmente un instrumento utilizado con el máximo espectro comunicativo, que va más allá de una clasificación banal de realismo narrativo. En Dostoevski también se asiste a una disolución del sistema clásico de la novela, con una representación pluridimensional de la conciencia, que representa una de las modernidades absolutas de la obra dostoievskiana. Esta novedad del lenguaje narrativo dostoievskiano, al que Bajtín ha dedicado su interés crítico, está presente también en la obra rosiana, pues ésta presenta un aspecto espiritual como proceso de purificación de los hombres a través de la circunstancia, de la peripecia y del viaje simbólico de la vida. Riobaldo, por ejemplo, necesita repetir su "travessía" personal para descubrir no tanto un sosiego o un consuelo derivado del encuentro con el Otro, cuanto una explicación a lo misterioso de la vida, sobre todo cuando el hombre experimenta la fascinación del pecado. El amor oscuro y tormentoso hacia Diadorim representa un encuentro único y enigmático, que cambia completamente la existencia de Riobaldo, de la misma manera que el encuentro y los diálogos con Sonia simbolizan el inicio de la purificación en el homicida Raskólnikov. Otro ejemplo es uno de los cuentos que Riobaldo confía a su interlocutor al principio de *Grande sertão*, que indica un aspecto ulterior de la influencia dostoievskiana en el imaginario rosiano: se trata de la historia de Aleixo, modelo de *exemplum* cristiano, según la interpretación de K. Rosenfield, pero también ejemplo de vida de santo y de conversión¹⁷. Aleixo es reconocido como hombre cruel que llega a su cumbre espantosa, matando con violencia aberrante y sin ningún motivo específico a un viejo mendicamento. Es evidente la referencia intertextual al asesinato de la vieja usurera en *Crimen y castigo*. Después del delito, el castigo de Aleixo: sus cuatro niños se vuelven ciegos. Rosenfield escribe:

Neste golpe, ele reconhece o castigo divino não como algo meramente negativo, mas como graça que acorda sua misericórdia.

La cercanía con el autor ruso, también en este caso, es significativa¹⁸.

Recurriendo a otra terminología bajtiniana, los personajes de Rosa son personajes-ideas, que presentan al lector y al mundo su concepción filosófica en la que podrían asimismo presentarse discontinuidades, rupturas, fragmentaciones, justamente por causa de su naturaleza dialógica. Riobaldo es, en este caso, familiar de Dimitri o Aliosha Karamazov, para los cuales la cuestión más espínosa y angustiante (pero

¹⁷ Kathrin Rosenfield, *Grande Sertão: Verdades. Roteiro de Leitura*, São Paulo, Ática, 1992, p. 21.

¹⁸ In *ibidem*, p. 21.

también aquella que rinde la vida como viaje iniciático y dramático hacia el verdadero conocimiento) es la existencia del mal, inevitablemente relacionada con el problema de la existencia de Dios. El *jagunço* Riobaldo es, por lo tanto, según la sintética definición de Coutinho, un héroe problemático, como problemáticos aparecen Ivan Karamazov o el príncipe Myshkin. El gran monólogo-diálogo de Riobaldo, narrador infatigable de mitos y cuestiones existenciales, posee su fuerza justamente en el hecho mismo de la narración y formula teóricamente cuál es la auténtica estructura de la novela, es decir, manifestación de los interrogantes en la búsqueda de una respuesta. Sólo un narrador excepcional como Riobaldo puede afirmar, con sabiduría medieval, que aprender a vivir es lo mismo que vivir.

Se abre observa Arrigucci una especie de escenario dramático propicio para la confrontación y el debate de ideas, donde el mitos se vuelve logos, escenificación dramática en la que la trama narrativa se traduce en el discurso intelectual⁹.

El descubrimiento final de Riobaldo o el eterno interrogante de Miguelim participan de la recepción dostoievskiana de parte de Rosa (una especie de "antropofagia" rusa), probablemente un Dostoievski leído a la luz de las interpretaciones filosóficas de Nietzsche, Berdiaiev y del pensamiento ruso del principio del siglo XX. En este sentido, resulta impresionante la "cercanía" espiritual de ambos novelistas. La analogía resulta también más sutil si tenemos en cuenta que para ambos autores las preocupaciones metafísicas son siempre vividas "carnalmente" o como ficción, es decir, como "travesía", y no como si fuera un tratado de mística apologética. Para Dostoievski, como también para Rosa, la metafísica (como eterno burbujear de las cuestiones eternas) es mucho más "*physis*" que "meta". En esta indagación en la "*physis*", concreta, visceral, en que el *jagunço* tiene que combatir para vencer, reside todo el vigor y la necesidad de operar en un registro lingüístico nuevo. Rosa, de la misma manera que Dostoievski, intenta desesperadamente captar, bajo la forma literaria de la escritura polifónica, lo inexpresable, lo indecible, lo infinito. Guimarães Rosa y Dostoievski han intuido que la búsqueda religiosa no es materia teológica, sino sentimiento pánico del universo, necesidad estructural del hombre, "radiosa aventura humana", como la define A. Coutinho, añadiendo palabras que pueden también leerse como adecuadas para Dostoievski, "a obra de Rosa, para quem a saiba ler, é um ato que busca a santidade do homem". Como el genial Carlos Drummond de Andrade observa en un poema dedicado a la figura del poeta brasileño, "... ele mesmo era / a parte de gente / servindo

⁹ Davi Arrigucci Jr., "Mestizo y paradójico Guimarães Rosa", ABC Cultural, suplemento del periódico ABC, Madrid, 14 de octubre de 2000, p. 10.

Dr. Biagio D'Angelo

de ponte / entre o sub e o sobre...”²⁰. Dentro de los dos polos, el de la lengua y el de la búsqueda religiosa, del “sub” y del “sobre” oscila la metafísica (“meta”-“física”) que une a Rosa y a Dostoievski.

Dr. Biagio D'Angelo
Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

²⁰ C. Drummond de Andrade, *Um chamado João*, publicado en el periódico “Correio da Manhã” (22/11/1967) y republicado en el libro *Em memória de João Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 1968.